

Douglas Kahn

John Cage und die technische Ausrottung der Stille

1 Aristotle, *De Caelo*, Buch II.9, S. 290b, Zeilen 16-32, zit. nach Frederick Vinton Hunt, *Origins in Acoustics*, New Haven: Yale University Press, 1978, S. 12. ↑

2 ebd. ↑

3 Stephen Handel, *Listening*, Cambridge: MIT Press 1989, S. 64. ↑

4 Michael Zwerin, *A Lethal Measurement, John Cage*, hrsg. von Richard Kostelanetz, New York: Praeger Publisher 1970, S. 166. ↑

5 vgl. John Cage, *A Year from Monday*, Middletown: University Press 1967, S. 134. ↑

6 John Cage, *Experimental Music* (1957) in: *Silence*, Middletown: Wesleyan University Press 1961, S. 8. ↑

Klänge sind gewöhnlich unhörbar, weil sie leise sind, weil sie sich ausbreiten, wenn oder wo wir sie nicht hören können, oder weil wir sie ohne Hilfsmittel nicht hören können. So jedenfalls scheint es. Für die Pythagoräer gab es eine ganze Klasse von besonders lauten Klängen, vielleicht die lautesten, die überhaupt existierten, die jedoch niemand hören konnte. Dies mußten sie irgendwie erklären. Aristoteles charakterisiert ihr Argument so:

Manche Denker unterstellen, die Bewegungen von Körpern dieser (astronomischen) Größe müßten ein Geräusch produzieren, da schon die Bewegung von viel kleineren und langsameren Körpern auf unserer Erde diese Wirkung hat. Also, wenn Sonne und Mond, sagen sie, und alle Sterne, an Zahl und Umfang so groß, sich so schnell bewegen, wie können sie keinen unermeßlich großen Klang erzeugen? Von diesem Argument und von der Beobachtung, daß ihre Geschwindigkeiten, gemessen nach ihrer Entfernung, im selben Verhältnis zueinander stehen wie die musikalischen Zusammenklänge, behaupten sie, daß der Klang, den die Kreisbewegung der Sterne erzeugt, eine Harmonie sei.¹

Die Pythagoräer antworteten damit, daß der Klang vor langer Zeit ins Gewebe der Existenz eingegangen sei, so daß er in jeder Person andauernd klinge, was eine weit verbreitete Taubheit verursacht habe, da die Menschen dadurch keine Stille kennen.

Aristoteles war immer noch nicht überzeugt.

Es erscheint unerklärlich, daß wir diese Musik nicht hören sollen, sie erklären dies damit, daß der Klang seit der Geburt in unseren Ohren ist und daher ununterscheidbar von seinem Gegenteil, der Stille, da wir Klang und Stille durch wechselseitigen Kontrast voneinander unterscheiden. (...) Doch, wie gesagt, so melodios und poetisch die Theorie ist, sie kann keine wahre Erklärung der Tatsachen sein.²

Die Pythagoräer behaupteten nicht, es könne überhaupt niemand die Musik der Sphären hören; einige sagten, dies könnte nur eine Person, Pythagoras selbst, und durch seine alleinige Fähigkeit habe er das Phänomen überhaupt entdecken

7 Sein politisch/
klanglicher Aktivismus
folgt der Varéséschen
Befreiung des
Klanges, ergänzt
durch einen
besonderen nationalen
Standpunkt:
»Geräusche ... sind
diskriminiert worden;
und als Amerikaner
bin ich gewohnt,
sentimental zu sein,
ich kämpfte für
Geräusche. Ich bin
gern auf der Seite der
Unterdrückten.« John
Cage, *Lecture on
Nothing* (Vortrag
gehalten 1950, erste
Veröffentlichung 1959)
in: *Silence*, a. a. O.,
S. 117. ↑

8 John Cage, *The
Future of Music:
Credo*, in: *Silence*,
a. a. O., S. 57. ↑

9 Robert Dumm,
Sound Stuff, in:
Newsweek 43:76,
11. Januar, 1954. ↑

10 John Cage,
[Cartridge Music],
John Cage, S. 144. ↑

11 *Conversing with
John Cage*, hrsg.
von Richard
Kostelanetz, New
York: Limelight
Editions, 1988, S. 69-
70 ↑

12 In einem Interview
von Lars Gunnar
Bodin und Bengt Emil
Johnson mit Cage
1965, auszugsweise
veröffentlicht in:
*Conversing with
Cage*, a.a.O., S.
70. ↑

können. Trotz Aristoteles' Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Pythagoräer ist der Raum der Sphärenmusik typisch für eine westliche Tradition solcher mystischer Räume – manchmal parodierend oder allegorisch, manchmal völlig ernsthaft, immer spekulativ – mit seinen alten Wurzeln in Gerüchten und erstarrten Redewendungen. Diese Räume und Quasi-Räume enthielten für alle Zeiten Stimmen und/oder Klänge, d. h. Klänge, die nicht aufhörten zu klingen, indem sie sich in physikalischen oder sozialen Räumen ausbreiteten oder aktiviert werden können, sind sie einmal physikalisch oder im Gedächtnis aufgezeichnet. Diese klingenden Räume mit allen Klängen, allen Stimmen, mit allem oder unaufhörlichem Klingen werden begleitet von der Fähigkeit zum Allhören, zur Panauralität, gewöhnlich einem einzelnen Wesen verliehen, oder anderen Arten der Empfindung, die sich letztlich im Klang selbst zeigen. Zwischen den unaufhörlichen Klängen und dem Allhören besteht ein Spielraum, der Hörbarkeit oder Unhörbarkeit genannt wird. Bestimmte Menschen oder Wesen oder Dinge können hören, hören möglicherweise – und wie Pythagoras sind sie meist außergewöhnlich – oder hören mit Hilfe eines technischen Geräts oder mit dem Versprechen eines solchen Geräts. John Cage betrat diese mystische Sphäre einer unmöglichen Stille auf den Flügeln eines Versprechens.

Das menschliche Ohr ist ein erstaunlich sensibler Apparat, denn es »kann Bewegungen des Trommelfells bemerken, die hundert Mal kleiner sind als der Durchmesser eines Wasserstoffatoms.«³ Offensichtlich ist es nicht sensibel genug, da es zu viele Klänge gibt, die das subatomare Ohr nicht hören kann. Cage erwartete den Tag, an dem die Mikrofontechnik die Menschen befähigen würde, molekularen Bewegungen zuzuhören und, als Ergebnis, eine Welt stummer Materie erklingen könnte. Dieser Wunsch war in der Entwicklung von Cages Denken keine willkürliche Begebenheit, sondern er stimmte mit seiner Abwendung von den verbreiteten Vorstellungen über Stille, etwa 1950, überein. Cage war nicht immer an derselben Stille interessiert; es gab einen deutlichen Unterschied zwischen der gewöhnlichen Stille (der Abwesenheit von Klang) seines ersten stillen Stückes *Silent Prayer* (1948) und dessen berühmterem Nachkommen *4' 33"* (1952). Die spätere Stille ist heute vertraut, denn sie verkündet Cages Grundsatz, daß es so etwas wie Stille gar nicht gibt; das Klavier ist gedämpft und die Aufmerksamkeit hat sich auf die unabsichtlichen Klänge der Umgebung verlagert. Stille ist nicht mehr die Abwesenheit von Klängen, sondern nur die Abwesenheit der Absicht, musikalische Klänge zu erzeugen. Dies bedeutet, daß es mehr klangvolle stille Klänge gibt als intentional erzeugte musikalische. Ein Hinweis dafür, wie sehr die neue Cagesche Stille gegenüber der vergangenen den Sprachgebrauch formt, ist, daß auch laute Klänge Stille sein können.

Stille sind alle Klänge, die wir nicht beabsichtigen. So etwas wie absolute Stille gibt es nicht. Deshalb kann die Stille sehr wohl auch laute Klänge einschließen, und sie tut es im 20. Jahrhundert mehr und mehr. Der Klang von Flugzeugen, von Sirenen undsoweiter.⁴ Lebte man einmal in einer Welt, in der laute Klänge still waren, war es ein kleiner Schritt in die Welt, in der Stille klangvoll war und die Entwicklung einer subatomaren Mikrofontechnik noch ansteht. Cage erreichte die Eingangsstufe des Mythos mit seinem berühmten Besuch des schalltoten Raums 1951. Jeder, der die Cage-Überlieferung kennt, kennt diese Geschichte.⁵ Es gibt eine Symmetrie zwischen dem schalltoten Raum und *4'33"*, beide finden statt in einem für spezialisiertes Vorsprechen isolierten Raum. *4' 33"* dämpft den Interpreten, um die

13 In einem Interview mit Nax Nyffeler 1970, auszugsweise veröffentlicht in: *Conversing with Cage*, a. a. O., S. 74. ↑

14 zit. nach Michael Zerín, *A Lethal Measurement, John Cage*, S. 163. Unhörbarkeit und Verschwinden in Übertragung und Rezeption durch »Medien, die ihre Sättigungsebene erreicht haben« sieht Friedrich Kittler, *Observations on Public Reception, Radio Rethink*, hrsg. von Daina Augaitis und Dan Lander, Banff, Canada: Walter Phillips Gallery, 1994, S. 75-85. ↑

15 zit. nach Michael Zerín, a.a.O. ↑

16 John Cage, *A Year From Monday*, a. a. O., S. 34. ↑

17 In *An Interview with John Cage*, Michael Kirby und Richard Schechner, Tulane Drama Review (T 30), Vol. 10, No. 2 (Winter 1965), S. 54; nachgedruckt in: *Happenings and Other Acts*, hrsg. von Mariellen R. Sandford, London: Routledge, 1995, S. 54. ↑

18 R. Murray Schafer, *The Tuning of the World*, Philadelphia:

Aufmerksamkeit auf die Klänge im Raum der Umgebung, damit implizit auf Umgebungsklänge überhaupt, zu verlagern. Der schalltote Raum dämpft die Klänge der Umgebung (indem man ihn zu einem toten akustischen Raum macht), um den Aufführungscharakter auf die bis dahin unhörbaren inneren Klänge des leibhaftigen Eindringlings zu verlagern. In einer nach innen wie nach außen gerichteten kombinierten Suche nach Klängen fällt die Stille einem musikalischen Allhören zum Opfer, das sich, ebenso erfolgreich wie die Verbreitung der bereits angesprochenen Klänge der pythagoräischen Sphärenmusik, für alle Zeiten durchgesetzt hat. Die Cagesche Unmöglichkeit der Stille meinte, daß Klänge immer da sind, die Gestalt der Stille verdankte sich der Unfähigkeit, einige Klänge ohne Verstärkung zu hören. Der Tod würde nur die vitalen Zeichen und das Bewußtsein zu einem Ende bringen, um diese und andere Klänge in der Welt anzuerkennen, beide würden bei anderen weiterexistieren und, durch ihre bloße Existenz, Musik machen. »Bis ich sterbe, wird es Klänge geben. Und sie werden nach meinem Tode fortfahren. Man muß sich um die Zukunft der Musik nicht sorgen.«⁶

Dämpfung unterstützt die Mikrophontechnik durch entgegengesetzte Mittel. Die spezialisierten Hörräume des schalltoten Raums und des Konzertsaaes von 4' 33" wirken durch die Wandgestaltung oder das Verhalten dämpfend. Dagegen verlangt die Hinwendung zur Welt der Umgebungsklänge, wie sie die Musikalisierung des Klangs in 4' 33" suggeriert, reale und imaginäre Mikrophone, tragbare schalltote Räume und andere Techniken zur Verstärkung leiser Klänge. Die Aufmerksamkeit konzentriert sich dabei auf sie und isoliert sie in klinischer/artistischer Form von der Rauheit ihrer entlegenen Umgebung. Die Verstärkung leiser Klänge mag früher der Sache der Geräusche gedient haben als Mittel, um die Zahl von »mehr neuen Klängen« durch Gründung einer modernistischen Materialquelle zu steigern oder sie in Cages rhetorischer und klanglicher Emanzipation zu befreien: um in die Klänge hineinzuhören, muß man sie erst hören.⁷ Doch mit der Unmöglichkeit von Stille wurde die Welt von leisen Klängen überrannt, die ihre Verstärkung erwarteten. Die vorhandene/fehlende Unterscheidung von Klang/Stille, die sich noch vor der Unbestimmtheit durchsetzte, verschob sich später von Stille zu Unhörbarkeit, anders gesagt von einem Zustand der Notwendigkeit zu einem der Kontingenz. Stille war nun angefüllt mit möglicherweise hörbaren leisen Klängen, Cage war deshalb gezwungen, sie mit Hilfe von Verstärkungstechniken zu hören und auf die Entwicklung von unglaublichen und unmöglichen Verstärkungstechniken zu vertrauen.

Cage zeigte schon früher in seiner Karriere Interesse für leise Klänge und Verstärkung. In *Future of Music: Credo* (1937) verlangte er Zentren experimenteller Musik, die ausgestattet sein sollten mit »Techniken zur Verstärkung leiser Klänge«. Das Tonbandstück *Williams Mix* (1952) verlangt »leise Klänge, die Verstärkung benötigen, um mit den anderen gehört zu werden«⁸ (dies war die Aufgabe der Radio-Orchester-Verstärkung) als eine von sechs Kategorien des klanglichen Reihenmaterials. Es scheint, als hätte die Anweisung funktioniert, wenn wir dem Bericht von Robert Dumm in *Newsweek* glauben, der 1954 schrieb, er habe in *Williams Mix* einen leisen Klang gehört »wie eine Fliege, die über Papier läuft, vergrößert.«⁹ Auch *Cartridge Music* (1960) verwendet »Mikrophone und Tonabnehmer (...), angeschlossen an Verstärker, die zu Lautsprechern führen, da die Mehrzahl der erzeugten Klänge leise sind und Verstärkung benötigen, um gehört

University of Pennsylvania, 1977. S. 5. ↑

19 In *Conversing with Cage*, a. a. O., S. 106. ↑

20 Ebd. ↑

21 In *Conversing with Cage*, a. a. O., S. 70. ↑

22 John Cage/Daniel Charles, *For the Birds*, Boston: Marion Boyars, 1981, S. 220-221. Dasselbe legt er dar in: *The Future of Music* (1974), *Empty Words*, Middletown: Wesleyan University Press, 1979, S. 179: »Innerhalb jedes Objekts ist natürlich ein lebendiger molekularer Prozeß in Gang. Aber wenn wir ihn hören wollen, müssen wir das Objekt in einem speziellen Raum isolieren.« ↑

23 John Cage, *For the Birds*, a. a. O., S. 73-74. ↑

24 John Cage, *A Composers Confessions*, Musicworks #52. Toronto, Frühling 1992, S. 9. Auch veröffentlicht in: *MusikTexte* Nr. 40-41, Köln, August 1991. ↑

25 1948 beschrieb Cage eine umfassendere Vorstellung von Percussion: »Es wird

zu werden.«¹⁰ Dann, angefangen 1962 mit *O'OO'*, begann Cage Verstärkung zu benutzen, um eine Reihe von leisen und unhörbaren Klängen, die zu Zuständen und Handlungen des Körpers, zu anderen Arten von Handlung und zu Übertragungs- und Ausstrahlungssignalen gehören, hörbar zu machen. Damit zusammen verstärkte er die bestehenden Kapazitäten der Verstärkung, um Hörbarkeit in beide Richtungen auszuweiten, hin zu zunehmend leiseren Klängen und zu Allklängen und alle Zeit. *O'OO'* selbst war eine elektronische Ausdehnung der Musik in das Alltagsleben und in alle Bereiche des Handelns. »*O'OO'* ist nichts als die Fortsetzung der täglichen Arbeit, was immer sie sei; vorausgesetzt es ist nicht selbstbezogen, ist dieses Stück vielmehr die Erfüllung einer Verpflichtung gegenüber anderen Menschen, mit Hilfe von Kontaktmikrofonen, ohne irgendeine Kenntnis von Konzert, Theater oder Publikum, sondern einfach die tägliche Arbeit fortsetzend, die nun aus den Lautsprechern kommt.«¹¹

Cage nahm für sich in Anspruch, daß »das Stück zu sagen versucht, daß alles, was wir tun, Musik ist, oder Musik werden kann durch Gebrauch von Mikrofonen (...) Mit den Mitteln der Elektronik wurde es augenscheinlich, daß alles musikalisch ist.«¹² Auch die Luft ist durchdrungen von Aktivität und übermittelt ihre Klänge, denkt man Signale als Klänge und Radios und andere Empfangsgeräte als Verstärker.

»Die Luft, siehst Du, ist gefüllt mit unhörbaren Klängen, die aber hörbar werden, sobald wir Empfangsgeräte besitzen. ... In *Variations VII* (1966) gab es gewöhnliche Radios, es gab Geigerzähler, um kosmische Dinge zu sammeln, Radios, um aufzunehmen, was die Polizei sagte, Telefonverbindungen zwischen verschiedenen Stadtteilen. Es gab so viele verschiedene Arten, Schwingungen zu empfangen und sie hörbar zu machen, wie wir sie mit den verfügbaren Techniken bekommen konnten.«¹³

Dieser so empfangene Allklang wurde natürlich globusumspannend auf der Welle eines McLuhanschen prothetischen Nervensystems getragen, obwohl Cage die synaptischen Signale seines eigenen Denkens verneinte, von den politischen, militärischen und industriellen Arbeiten an dem, was aus Lee de Forests »Reichen der Luft«¹⁴ werden sollte, ganz zu schweigen. In demselben Interview von 1966 bemerkte Cage: »Wir leben in einer Periode, in der unser Nervensystem durch Elektronik nach Außen verlagert worden ist, so daß das ganze Glühen (sic!) auf einmal passiert.«¹⁵ Die Aktivitäten der Pflanzen- und Insektenwelt erwarteten ebenfalls ihre Verstärkung. »Daß wir keine Ohren haben, die Musik der vom Sporenständer abgeschossenen Sporen zu hören, verpflichtet uns dazu, uns mit Mikrofontechnik zu beschäftigen.«¹⁶ »Ich dachte an Klänge, die wir nicht hören können, weil sie zu leise sind, doch mit den neuen Techniken können wir sie vergrößern, sie klingen wie im Gras herumlaufende Ameisen.«¹⁷

Ähnlich der Sphärenmusik besteht das Problem der »Sporenmusik« darin, daß die Kategorie »Musik« Dingen aufgebürdet wird, die mit Musik nichts zu tun haben. Der Unterschied besteht darin, daß dieses anderen Planeten Aufzwingen, in einem größeren anthropozentrischen Projekt, nicht zu ihrer Zerstörung beitragen kann. Wenn man denkt, menschliche musikalische Aktivität, die ebenso zum Hören von Klängen führt, wie es die Natur ermöglicht, hat mit Menschen so wenig wie mit Musik

in einem weiteren Sinne gebraucht, bezogen auf Klang, der das Geräusch einschließt im Gegensatz zu musikalischen oder akzeptierten Tönen.«
A Composers Confessions, a.a. O.. ↑

26 F. T. Marinetti und Pino Masnata, *La Radio* (1933), übersetzt von Stephen Sartarelli, *Wireless Imagination: Sound, Radio and the Avant-garde*, hrsg. von Douglas Kahn und Gregory Whitehead, Cambridge, Mass.: M.I. T. Press, 1992, S. 265-268. ↑

27 *En Avant Dada: A History of Dadaism* (1920) zit. nach: *The Dada Painters and Poets* (1951), hrsg. von Robert Motherwell, New York: G. K. Hall & Co., 1981, S. 26. ↑

28 Frances Dyson, *The Ear That Would Hear Sounds in Themselves: John Cage 1935-1965* in: *Wireless Imagination: Sound, Radio and the Avant-garde*, a. a. O., S. 373-407 ↑

29 George Sand, *Les Sept cordes de la lyre*, Paris: Flammarion, 1973, S. 111, zit. nach Joscelyn Godwin, *Music, Mysticism and*

zu tun, so widerspricht das Cages Anti-Anthropomorphismus. Zumindest der herausfordernde kategorische Imperialismus in Cages Denken sollte darauf verweisen, daß es keine wirklich positiven politischen Ergebnisse vorsieht. Gibt es tatsächlich Zweifel am Einfluß dieses Cageschen Denkens auf andere, dann sollte man R. Murray Schafers Statement in seinem einflußreichen Buch *The Tuning of the World* referieren. In diesem Buch über eine akustische Ökologie legt Schafer explizit dar, daß er Cage Dank schuldet und fährt konsequent fort: »Heute gehören alle Klänge zu einem Kontinuum von Möglichkeiten, die innerhalb der umfassenden Herrschaft von Musik liegen.«¹⁸ Wann haben sie zuletzt das Wort »Herrschaft« (dominion) gehört? (Anmerkung: in anglophonen Nationen begegnet man »dominion« gewöhnlich in Diskussionen über den Britischen Imperialismus.)

Cage komplettiert die absolute Allgegenwart von musikalischen Klängen in Zeit und Raum, indem er Verstärkung in die Stille von Objekten und Sachen ausdehnt und er tut dies, wo immer er kann. »Dieser Tisch, zum Beispiel, um den wir sitzen, besteht erfahrungsgemäß aus Klang, ohne an ihn zu schlagen. Er ist, wie wir wissen, in einem Zustand der Vibration. Deshalb klingt er, aber wir können noch nicht wissen, was das für ein Klang ist.«¹⁹ »Durch Technologie könnten wir nicht nur wissen, was das für ein Klang ist, sondern sie würde Musik auch dort als Offenbarung von Klang wiedergeben, wo wir gerade nicht erwarten, daß er existiert.«²⁰ Oder in einem anderen Zusammenhang: »Wenn ich ihnen hier, zum musikalischen Vergnügen, hörbar machen könnte, wie dieses Buch klingt, und dann, wie dieser Tisch klingt, und dann, wie diese Wand klingt – ich denke, wir würden alle sehr entzückt sein.«²¹ Oder ein andermal sagte er: »Schau auf diesen Aschenbecher. Er ist in einem Stadium von Vibration. Wir sind dessen sicher, und der Physiker kann es uns beweisen. Aber wir können solche Vibrationen nicht hören. Wenn ich in den schalltoten Raum ginge, könnte ich mich selbst hören. Nun, jetzt, anstatt auf mich selbst zu hören, möchte ich auf diesen Aschenbecher hören. Aber ich möchte ihn nicht anschlagen, als wäre er ein Schlaginstrument. Ich möchte in sein inneres Leben hineinhören dank einer passenden Technologie...

Im Falle des Aschenbechers beschäftigen wir uns mit einem Objekt. Es wäre aber äußerst interessant, ihn in einen kleinen schalltoten Raum zu stellen und ihm durch ein passendes Klangsystem zuzuhören. Das Objekt würde ein Prozeß werden; wir könnten, dank eines der Wissenschaft entliehenen Verfahrens, durch die Musik des Objekts die Bedeutung der Natur entdecken.«²²

Cages Drang, Tische und Aschenbecher anzuschlagen, geht auf sein Treffen mit dem Filmemacher Oskar Fischinger zurück. 1932 begann Fischinger die graphische Synthese von speziellen Klängen im Film zu erforschen. Zu jener Zeit, als er etwa 1936 Cage traf, waren die Übereinstimmungen zwischen Zeichen und Klang von Spiritismus umgeben gewesen, und wenn er einen Klang hörte, war es das innere Leben eines sprechenden Objekts.

Als ich zu Cage eingeladen war, sprach er mit mir über den Geist, der sich innerhalb jedes Objekts dieser Welt befindet. »Alles was wir brauchen«, sagte er zu mir, »um diesen Geist zu befreien, ist an dem Objekt vorbeizugehen und ihm seinen Klang zu entlocken. Das ist die Idee, die mich zum Schlagzeug führte. In all den folgenden Jahren, bis zum Krieg, hörte ich nicht auf, Dinge zu berühren, sie klingen und

Magic, New York: Arkana, 1987, S. 229. ↑

30 John Cage, *For the Birds*, a. a. O., S. 221. ↑

31 John Cage, *The Future of Music* (1974) in: *Empty Words*, a. a. O., S. 179. ↑

widerhallen zu lassen um zu entdecken, welche Klänge sie hervorbringen können. Wo immer ich ging, ich hörte immer den Objekten zu.«²³ Oder: »[Oskar Fischinger] sprach zu mir darüber, was er als den dem Material inhärenten Geist bezeichnet und behauptete, daß ein Klang, erzeugt durch Holz, einen anderen Geist habe als einer, der durch Glas erzeugt wird. Am nächsten Tag begann ich Musik zu schreiben, die von Schlagzeuginstrumenten gespielt wurde.«²⁴

Das Schlagzeug wurde durch Verstärkung ersetzt, als ein Mittel, den Objekten zuzuhören. In Anbetracht dessen, daß percussion das Schlagen von Objekten erfordert oder eine andere Weise, sie in eine Aktion einzubeziehen, um ihren Klang zu hören²⁵, benötigt Verstärkung (und die Dämpfung des schalltoten Raumes) keine solche Aktion am Objekt, da die klangproduzierende Aktion ununterbrochen auf der Atom-Ebene stattfindet. Das wurde früher schon von den italienischen Futuristen und Dadaisten erwähnt. So zeigten F. T. Marinetti und Pino Masnata Interesse an Vibrationen auf einer molekularen Ebene. In dem Manifest *La Radia* schrieben sie: »Die Rezeption, Verstärkung und Umwandlung von Vibrationen, die von Materie abgegeben werden. Gerade heute hören wir auf den Gesang des Waldes und der See, so sollten wir morgen durch die Vibrationen eines Diamanten oder einer Blume verführt sein.«²⁶. Und Richard Huelsenbeck erwähnte beiläufig: »Bruitismus ist eine Art, zur Natur zurückzukehren. Es ist die Musik, die vom Kreisen der Atome produziert wird ...«²⁷ In einer alten lebendigen Formulierung, sehr bekannt innerhalb der Reihen der Modernisten, wurde die Seele oder der Geist von Objekten innerhalb der Vibrationen gefunden, und Swedenborgs Skalpel, auf der Suche nach der Seele, kehrte in Gestalt von Cages submolekularen Mikrofonen zurück. Dieser technologisch geleitete Wunsch, sich für Objekte einzusetzen und sie zu beleben, wurde bereits von dem Klangtheoretiker Frances Dyson angesprochen.²⁸

Cages »Herrschaft« über den Allklang und die dem entsprechende Fähigkeit zum Allhören erinnern an das vereinigende Streben der Romantik, Ausdruck von Ewigkeit zu Ewigkeit in stimmlichen oder musikalischen Aufführungen widerhallen zu lassen. Oder dies erinnert auch an die Synästhesie des 19. Jahrhunderts, wie sie sich im Kosmischen andeutet, als mathematischen Verbündeten dessen Äußerungsformen mit ihren universalen und astronomischen Intervallen nutzend – besonders die Periodizität seiner Selbstlaute und musikalischen Töne. Beides erwies sich vom Standpunkt menschlichen Mittelpunktdenkens als Vorbild einer auferlegten Taktik, die Cage zu untergraben suchte. Wie auch immer, Cage verwendete weniger starke Mittel, um alles nur mögliche zu tun, um zu einem Paar musikalischer Ohren zu kommen, die durch zentripedale Mittel ebenso das Zentrum der Äußerung erreichen wie es durch zentrifugale Mittel möglich war. Dieser Unterschied der Richtung wäre stichhaltiger, wenn einfache zentripedale Mittel nicht schon früher vorgekommen wären. Wenn wir Gottes allgegenwärtiges Ohr mit Cages Verstärkung ersetzen, so könnte jene Passage von George Sand aus *Die sieben Saiten der Lyra* (1839) um 125 Jahre vorverlegt sein: »...höre die Sprache des Sandkornes welches über den Berghang rollt, die Stimme des Insekts, entfaltend seine gesprenkelten Flügel, die Sprache der Blume, die trocken und zerspringend ihre Samen abwirft, den Klang des Moores wie es blüht, die Stimme des Blattes, welches beim Trinken des Tautropfens anschwillt, und die Ewigkeit hört all die Stimmen der Lyra des Universums. Es hört ebenso deine Stimme, O Tochter des Mannes, wie jene der Sternbilder; nichts ist zu klein für denjenigen, für den nichts zu groß ist, und nichts ist

jämmerlich für denjenigen, der alles erschuf!«²⁹

Die Wirkung von Cages zentripedalem Streben war noch dazu auf die Ausdrucksweise der Technologie zugeschnitten. Während er die Mittel beschreibt, um das innere Leben des Aschenbechers zu hören, sagt er, daß »ich jene Technologie gleichzeitig übertreiben werde, bis ich ihre völlige Freiheit anerkenne, sich selbst auszudrücken, ihre Möglichkeiten zu entwickeln.«³⁰ Ironisch ermutigt er an Technologie das, was er unter Musikern entmutigt: Selbstaussdruck. Indem er das tut, maskiert er die der Technologie eigene »Signatur«, oder vielmehr die Signaturen eines speziellen Bestandteils von Technologie, also die sozialen Notwendigkeiten, die in jede Technologie eingebaut sind und die Bedeutungen, die durch ihren Gebrauch akkumuliert werden. Mit anderen Worten: während er der Technologie die verpönte menschliche Vermittlung von Ausdruck zuschreibt, werden deren herausragenden sozialen Merkmale ausgelöscht.

Alles in allem wird es darauf ankommen, wann Technologien zu Kommunikationstechnologien werden. Die sozialen Bedingungen der Wahrnehmbarkeit durch das Ohr und die Natur der Klänge selbst (in ihren vielfachen »Persönlichkeiten«) sind durch die Kommunikationstechnologie verändert worden. In der Mitte des Jahrhunderts, zwei Jahrzehnte nach dem ersten großen Angriff der auditiven Massenmedien in den späten 20er Jahren, hatten in den Vereinigten Staaten Radio, Schallplattenspieler und Tonfilm ihre übergreifende und wechselseitig parasitäre Position gefestigt, ausgedehnt und auf einer sozialen Stufenleiter eine neue, alles durchdringende, detaillierte und atomisierte Verschlüsselung von Klängen eingeführt. Diese hat all die visuellen, literarischen, uns umgebenden, gestischen und affektiven Elemente aufgereiht und gegen den Strich gebürstet. Durch das Vereinen einer größeren Divergenz weltlicher Quellen wucherten die Klänge, es wurde durch beschränkte Mittel noch größere Mannigfaltigkeit erzeugt. Die reine Anzahl der Klänge vergrößerte sich ebenso, wie man sie mit mannigfachen Anspielungen und Bedeutungen aufgeladen hat und so wurde, konsequenterweise, die Natur der Klänge immer weniger natürlich. Während der 50er Jahre schloß die weite Verbreitung des Fernsehens, die verstärkte Verbreitung von Radio und Plattenspieler die Konsolidierung der Audiomedien ebenso ein wie sie die Erweiterung des Fassungsvermögens der Klänge in ihrem mannigfaltigen Sosein beschleunigte. Das blitzende, schnelle Getöse der heutigen Zeit begann sich eindringlich anzumelden. Es war kein Zufall, was sich bei Cage gleichzeitig ereignete: die progressive Ausdehnung in alle vorkommenden Klänge, die Fundierung seiner sinnbildlichen Stille in einem Schweigen der Kommunikationstechnologie, oder die Minimierung und Ausrottung des gesellschaftlichen Charakter von Klängen der auditiven Massenmedien während der 50er und 60er Jahre – all ihre eigensinnigen, empirischen, semiotischen, poetischen, affektiven, kulturellen und politischen Geräusche –, und zwar durch Techniken der willkürlichen Einbeziehung, der Wiederholung und Fragmentierung. Auf diese Weise ahmte Cage unwissentlich die expandierenden Einrichtungen nach, die die Mediensättigung in den Nachkriegsjahren erzeugt hatten und bot einen Typus von Lärm ohne Ideologie, undifferenziert durch Macht, der schließlich unter dem Namen der Information vorgebracht werden könnte.

Cage hat während der 60er Jahre die Herrschaft aller Klänge zu einer Zeit

vervollkommenet, als er mehr an sozialen und politischen Ergebnissen interessiert war, angeregt besonders durch das Denken von Marshall McLuhan und Buckminster Fuller. Während seine Ideen vom Klang und von der Gesellschaftlichkeit, manchmal buchstäblich, immer globaler wurden, behielt er eine strikte Trennung zwischen beidem bei, »ein Zusammensein von Klängen und Menschen (wo die Klänge Klänge und die Menschen Menschen sind.)«³¹ Mit anderen Worten: Er war in diesem Fall unfähig, die Vorstellung über das Soziale oder das Ökologische in die Unmittelbarkeit der Klänge einzubeziehen, Vielmehr simulierte er diese lediglich durch ein undifferenziertes Summieren. Daß seine allgegenwärtige Musik der Objekte und der Luft zufällig beides ist, überall und unhörbar, daß ihre Klänge einzig durch Glauben und Vertrauen zu hören sind und überdies, daß sie nichtinstrumentiert durch eine Ausnutzung der Vibration da waren, stellt Cage in das Vermächtnis der Pythagoräischen Musik der Sphären und des Aristotelischen Unglaubens. Am wichtigsten ist aber, daß Cages eigene Taubheit inmitten dieses unhörbaren Klanges, das heißt, sein Unvermögen, die Bedeutung des Klanges zu hören, auf eine entleerte Komplexität davon zielt, was in jedem Klang selbst gehört werden könnte. Konsequenterweise gleichen sich sein Konzept des Allhörens und die der Klangdurchdringung aus: ein Raum, angefüllt mit einer Zerstreuung der Dichte von Sozialem und Ökologischem. Wenn er die Welt nicht durch einen Klang hören könnte, würde er eine Welt des Klanges hören.

(Aus dem Englischen: S. Sanio/G. Nauck)